

**ДЕИДЕОЛОГИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «РОК»
В МЕДИАТЕКСТАХ,
АДРЕСОВАННЫХ МУЗЫКАНТАМ**

Аннотация. Рассматриваются особенности репрезентации концепта-идеологемы «рок» в медиатекстах, адресованных музыкантам. В таких текстах данный концепт почти полностью деидеологизируется, а дифференциальный концептуальный признак 'протест' (находящийся в ядре концепта в медиатекстах с другим адресатом) проявляется имплицитно — только в когнитивных оппозициях.

Ключевые слова: концепт; идеологема; фактор адресата; когнитивные оппозиции; медиатекст.

Сведения об авторе: Хохлова Светлана Николаевна, аспирант, кафедра журналистики и медиалингвистики факультета филологии и медиакоммуникаций.

Место работы: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского.

Контактная информация: 644077, г. Омск, пр-т Мира, 55а, 2-й корп. ОмГУ, к. 221.
e-mail: hohlando@rambler.ru.

**DEIDEOLOGIZATION OF THE CONCEPT
“ROCK” IN MEDIA TEXTS
ADDRESSED TO MUSICIANS**

Abstract. The paper focuses on the peculiarities of representation of the conceptual ideologeme “rock” in media texts addressed to musicians. This concept is almost deideologized in such texts and distinctive conceptual sign “protest” (which is located in the core of the concept in media texts with another addressee) is implicit and is revealed only through cognitive oppositions.

Key words: concept; ideologeme; addressee factor; cognitive oppositions; media text.

About the author: Khokhlova Svetlana Nikolaevna, Post-graduate Student of Department of Journalism and Mass-media Linguistics, Faculty of Philology and Media Communication.

Place of employment: Omsk F.M. Dostoevsky State University (Omsk).

644077, Omsk, Mira pr., 55a, 2nd corp. OmskSU, k. 221.

Рок-культура пришла в нашу страну с Запада в 1960-х гг. и быстро адаптировалась на русской почве, почти сразу став скорее идеологическим и социальным, нежели музыкальным явлением: «Русский рок был порожден определенной социокультурной ситуацией, советской действительностью эпохи застоя, когда насаждавшаяся официальная культура вызывала у значительной части молодежи реакцию равнодушия, отторжения» [Шинкаренко 2005: 13]. Рок-культура стала альтернативой господствовавшей идеологии, социальным протестом против советских идеалов и ценностей, глотком свежего воздуха из-за «железного занавеса». Это контркультура, зародившаяся и долго существовавшая в «подполье», радикально иная картина мира и способ самовыражения для юных и не очень нонконформистов. По словам И. Соколовского, «рок — молодежная негилистическая религия, наполненная пафосом отрицания ценностей старого поколения» [Соколовский 1991: 130—134]. В атмосфере культивирования атеизма рок действительно стал своего рода религией, особенно если учесть, что многие рок-поэты обращались к Библии, восточным философским и религиозным учениям и т. п.: «Несколько десятилетий атеизма углубили духовную пустоту русского самосознания. Заполнение этой пустоты не было

продуктивным, и рок-культура невольно взяла на себя функции духовного концентрата, позволяющего существовать в пространстве бездуховности» [Чебыкина 2007: 18]. Более того, многие бывшие рокеры и хиппи позднее стали священниками, но это тема для отдельной статьи.

Говоря о рок-культуре, некоторые исследователи отмечают своеобразную «омонимию». Д. Давыдов различает «рок-1» и «рок-2», где «рок-1» — это «музыкальный жанр», «разновидность современной музыкальной культуры», а «рок-2» — «слабо структурированная субкультура, вычленяемая по признаку идеологического конструирования ее членами нового (эмбрионального) синтетического вида искусства» [Давыдов 2002: 138].

Таким образом, «рок» оказывается идеологемой — «особого типа многоуровневый концептом, в структуре которого актуализируются идеологически маркированные концептуальные признаки, заключающие в себе коллективное, часто стереотипное и даже мифологизированное представление носителей языка о власти, государстве, нации, гражданском обществе, политических и идеологических институтах» [Малышева 2009: 35].

Поскольку рок в СССР был запрещенным, «подпольным» явлением, официальные СМИ «отличались тенденциозным и по-

литически ангажированным освещением рок-музыки как феномена идеологически чуждого, присущего западному образу жизни» [Логачева 1997]. Например: «В последнее время ученые все чаще бьют тревогу по поводу опасности, которую несут всевозможные поп-, бит- и рок-ансамбли, широко распространенные на Западе» [Литературная газета. 1976. № 23]. Рок называли «музыкой на костях»: подпольные студии звукозаписи изготавливали пластинки с рок-композициями из старых рентгеновских снимков, и на просвет были отчетливо видны человеческие кости. Поклонников такой музыки подвергали гонениям, отрезали их длинные волосы и т. п. Однако они не отступались от своей «религии», и подпольные звукозаписывающие студии продолжали распространять рок-идеологию так же, как и подпольный рок-самиздат.

Отрицательный аксиологический модус большинства официальных публикаций сформировал общественное мнение о роке как о разрушающем явлении, подстрекающем слушателей к асоциальному поведению, к пьянству, наркомании и т. п. («Рок не имеет себе равных по ударной силе воздействия на чувства. Нас не удивляют большие сообщения о беспорядках во время концертов рок-групп» [Ровесник. 1974. № 4]).

Такая негативная оценка рока до сих пор встречается в массовой прессе. В одной из наших предыдущих статей [Хохлова 2012: 145] мы исследовали особенности репрезентации концепта «рок» в массмедиа с адресатом «простой человек» (образ, выделенный Т. Л. Каминской) на материале прессы с 1990-х гг. до настоящего времени. В ядре концепта обнаруживаются дифференциальные концептуальные признаки **‘протест’**, **‘запрещенность’** и **‘свободомыслие’**. Мы подчеркнули также амбивалентность концепта «рок» и противоречивость составляющих его концептуальных признаков (например, ‘техничность исполнения’ vs. ‘неумение играть’, ‘контркультура’ vs. ‘массовая культура’). Доминирующий ядерный концептуальный признак ‘протест’ был также закреплён в узусе, как и многочисленные негативные коннотации (например, ‘агрессия’).

После распада СССР о роке стали говорить по-другому. Концепт «рок» все чаще перемещается в сферу профессиональных СМИ, где происходит его трансформация. По определению Ю. Лотмана, «текст как бы включает в себя образ „своей“ аудитории, а аудитория — „своего1 текста» [Лотман 2001: 203]. В зависимости от «фактора адресата» в концепте актуализируются, наводятся, нивелируются разные дифференциальные концептуальные признаки. Так, в масс-

медиа, адресованных профессиональным музыкантам, ‘протест’ уходит из ядра концепта на периферию, уступая свое место ‘стилю’, и концепт «рок» деидеологизируется. Попытаемся доказать выдвинутый тезис.

Для анализа мы отобрали более 400 контекстов употребления имени концепта «рок» в современных (вышедших после 2000 г.) русскоязычных СМИ (печатных и сетевых) для музыкантов — «Music Box», «Guitars magazine», «Community Drum», «Musician», «Музыкальное оборудование», «E-Drums», «SeptAccord.ru» и др.

В своем исследовании мы придерживаемся лингвокультурологического подхода к изучению концепта и под этим термином понимаем «культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму» [Воркачев 2001: 47—58]. Структуру концепта рассмотрим сквозь призму полевой модели, в терминах ядра и периферии, где принадлежность концептуального дифференциального признака к той или иной зоне определяется его яркостью в сознании носителя концепта [Попова, Стернин 2006: 81].

Ядро концепта «рок» в заявленных медиатекстах составляют следующие дифференциальные концептуальные признаки: ‘стиль’, ‘драйв’, ‘сильная энергетика’, ‘живой звук’, ‘шоу-бизнес’, ‘работа’, ‘карьера’, ‘профессия’. Остановимся на них подробнее.

‘Стиль’ (*Вообще, рок на Западе давно уже превратился в стиль, в бизнес, не более* [Guitars magazine. 2007. № 2 (06)]). Рок-музыка в целом позиционируется как стиль, который, в свою очередь, дробится на бесчисленное множество подстилей (хард-рок, арт-рок, панк-рок, пост-рок, фолк-рок и т. д.) — от «мощного рока в коже» до «тихого звука, одетого в джинсы и бахрому» [Шестидесятники — западный вариант. Неофолк или гитара по кругу // Musicbox. 2006. № 41]. При этом особым достижением считается изобрести свой собственный, ни на что не похожий индивидуальный стиль (*Лучшее, что может пожелать себе любая рок-группа — чтобы ет стиль не укладывался в прокрустово ложе готовых категорий. Настоящая рок-группа должна иметь собственный неповторимый стиль!* [Kansas: мы все просто пыль на ветру // Musicbox. 2006. № 39]), однако не всегда такие эксперименты увенчиваются успехом (*Джон Андерсон сразу и безапелляционно заметил, что „...последователей и преемников их саунда они не наблюдают, но, впрочем, кому это сейчас нужно — копировать ЧУЖОЕ звучание. Все*

сейчас только и делают, что ищут свой СОБСТВЕННЫЙ голос!». Последняя фраза Джона прозвучала с некоторой издевкой, дескать, искать-то ищут, да что-то ничего хорошего не нашли... [Spock's Beard: Самая длинная борода классического арт-рока // Musicbox. 2006. № 41]).

‘Работа’, ‘карьера’, ‘профессия’. В рок-группах «работают», рок-музыкантов «нанимают», рок-музыкой они зарабатывают на жизнь: *Легенда гласит, что Кит Мун получил работу в группе The Who после оскорбления в пьяном виде оригинального барабанщика банды. Кит утверждал, что может сыграть гораздо лучше. Мало того, что он был прав, он подтолкнул The Who двигаться в совершенно новом музыкальном направлении* [Барабанщики с самой мощной подачей: Кит Мун // Playdrums.ru]; *С тех пор Travis Barker утвердился как универсальный барабанщик, много работающий в качестве гостевого музыканта в различных проектах в различных стилях музыки включая хип-хоп, панк-рок, альтернативный рок, ска, поп музыку и даже кантри* [Travis Barker // E-drums. 2010. 27 сент.]; *Мы осознавали себя музыкантами, желающими зарабатывать на жизнь музыкой и пробиться, несмотря ни на что!* [KANSAS: мы все просто пыль на ветру // Musicbox. 2006. № 39] (выделения наши. — С. Х.).

‘Шоу-бизнес’. Этот признак пересекается с ‘работой’, однако акцент здесь не на качественно произведенном «продукте», а на его успешной продаже: *Мое мнение, что именно Deep Purple превратил рок в стиль. Это очень сильная команда, но именно они вывели из рок-музыки формулу успешного шоу-бизнеса, научили всех штамповать хиты* [Guitars magazine. 2007. № 2 (06)]; *В свою очередь, умелое использование при занятии шоу-бизнесом технологий легальной оптимизации налогового бремени позволило участникам всемирно известной английской рок-группы Queen, получая многомиллионные доходы, максимально „минимизировать“ суммы своего подоходного налога* [Творчество в России — это предпринимательская деятельность или нет? // Musicbox. 2007. № 46].

‘Сильная энергетика’ — то, без чего результат сотрудничества даже самых профессиональных музыкантов не может называться роком (...от музыкантов требуется не просто развитое чувство ритма, а наличие специфической эмоциональной энергии и особого исполнительского чувства, а также умение передать всё это слушателю [Сарынь джаза на кичку рока и наоборот // Musicbox. 2009. № 46]; *Когда я начал*

играть, я подражал ACDC, Judas Priest, Saxon, Ramones и Motorhead. Мне нравится простота и огромная энергетика этих групп [Adrian Erlandsson. Интервью сайту rocknworld.com // E-drums. 2010. 17 июня]).

В **приядерной зоне** концепта актуализируются дифференциальные концептуальные признаки ‘тяжелый труд’, ‘удовольствие от игры/концерта/записи’, ‘коллективное творчество’, ‘сыгранность’, ‘смешение стилей’, ‘профессионализм’, ‘импровизация’, ‘усиление звука’, ‘тренировка’, ‘соревнование’, ‘спорт’, ‘наука’, ‘мода’, ‘имидж’, ‘преемственность’, ‘традиционность’. Рассмотрим некоторые из них.

‘Соревнование’, ‘спорт’. Спортивная метафора («рок — это спорт») — одна из самых продуктивных метафорических моделей в исследуемых медиатекстах. Рок репрезентируется как спортивное состязание, где каждый мечтает попасть в «высшую лигу», т. е. на вершины чартов, а совершенствование техники игры на музыкальном инструменте напоминает изнурительные спортивные тренировки (*К слову, о соревнованиях: мир барабанщиков большой, и многие, чтобы выделиться, участвуют в разных конкурсах типа „Самые быстрые ноги“, „Самые проворные руки“. Все это ерунда. Просто ваша игра должна быть вам в кайф — в этом весь смысл музыки. Нет, не поймите меня неправильно: стремление быть лучшим должно присутствовать, но это — „соревнование“ внутри себя*) [Musician. 2006. Сент.-окт.]).

‘Наука’. Рок-произведения описываются с точки зрения музыкальной теории, что говорит о более серьезном к ним отношении, о становлении теории рока. Поскольку рок-музыка позиционируется в рассматриваемых изданиях едва ли не как научная дисциплина, которую можно изучить, в данных медиатекстах часто затрагиваются проблемы обучения рок-мастерству (*Минорная пентатоника дает ярко выраженное роковое звучание, обыгрывание по аккордовой форме — джазовое. Скрестим два эти подхода, добавив типичные роковые фишки — хамеры, пулы, бенды, флажолеты, эффект дисторшн и оголтелую тряску хаером* [Джазовый подход к рок-импровизации. Часть 2 // Musicbox. 2007. № 45]).

‘Преемственность’, ‘традиционность’. Примечательно, что у профессии рок-музыканта, как и у любой другой, есть своя история и традиции. И если раньше (а в некоторых дискурсах и сейчас) рок-музыка противопоставлялась классической, то сейчас она не только превосходно с ней сочетается (выступления рокеров с симфоническими оркестрами), но и сама в какой-то сте-

пени может считаться «классикой». Об этом свидетельствует появление так называемых рок-ветеранов и рок-легенд (например, «The Beatles», «Led Zeppelin» и др.), на которых равняются и которых пытаются переплюнуть следующие поколения рок-музыкантов, изобретая все новые и новые подстили рока (*Я думаю, что мы группа с хорошо развитыми прогрессивными традициями из 70-х. Их несли Yes, Genesis, King Crimson, Gentle Giant, но это не единственные наши корни* [Spock's Beard: Самая длинная борода классического арт-рока // Musicbox. 2006. № 41]).

На **периферии** концепта отметим признаки 'протест', 'андеграундность', 'искренность исполнения', 'эмоциональность', 'благотворительность', 'тернистый путь', 'наркомания', 'алкоголизм', 'честность', 'прямота', 'сделка с дьяволом', 'авантюризм'. Приведем несколько примеров.

'Протест'. В других контекстах это — самый яркий дифференциальный концептуальный признак, однако в изданиях для музыкантов 'протест' почти не упоминается. Он изредка актуализируется при уподоблении гитары оружию (а рока — войне), при описаниях разбивания инструментов на сцене и музыкальных новаторств (*Ломать все правила — это было частью традиций художественной школы, где я учился. Когда я был там, весь мой курс только и занимался ломкой художественных традиций, а я перенес это в свою гитарную игру. Большинство моих приемов были очень жесткими, агрессивными и злыми. Я проникся идеей рок-н-ролла как более социополитического, нежели музыкального явления. Поэтому гитару я всегда воспринимал как оружие. А что еще можно было сделать с оружием в шестидесятые, как не сломать его о колено? Этим я и занимался* [Guitars magazine. 2006. № 1 (03)]; *Как известно, рок — музыка бунтарей, но это уже давно стало красивой легендой. По большей части бунт как-то ушел из рока, и, как показывает практика, добившись успеха, самые отчаянные рокеры превращаются со временем в добропорядочных бюргеров* [Lumen — Денис Шаханов: я всегда в душе рокер-бунтарь // Musicbox. 2011. № 61]).

'Андеграундность'. Признак трансформировался из 'подпольности' и 'запрещенности', характерных для массовой прессы, в антураж и элемент стиля и сценического образа: «сырые подвалы», «разбитые гитары» (*Гитара предназначена для панк-рока, так что играть на ней нужно в старых добрых вонючих подвалах, а переносить ее следует в помойном мешке. А самое главное, никто вас не осудит, если вы решите*

отодрать немного краски с Billie Joe Junior для придания, так сказать, аутентичности [Guitars magazine. 2007. № 2 (06)]).

'Сделка с дьяволом' — актуализируется в двух контекстах: когда речь идет об исключительном музыкальном таланте (*Роберт Джонсон продал душу дьяволу в обмен на мастерство гитариста* [25 самых нелепых рок-н-рольных слухов // МузТорг. 2007. № 2 (апр.)]) или о договоре с компаниями звукозаписи (*Джоплин стала первой певицей контркультуры, заключившей после судьбоносного для нее фестиваля в Монрее "союз с дьяволом" и получившей свой миллионный контракт. Джоплин выполнила свою часть контракта, затмив многих и став самой продаваемой рок-певицей современности* [Janis Lyn Joplin: королева блюза и принцесса хиппи // Musicbox. 2007. № 42]).

Как и в медиатекстах с адресатом «простой человек», в изданиях для музыкантов концепт «рок» амбивалентен, и актуализированные в нем концептуальные признаки часто противоречат друг другу. Мы выделили ряд **когнитивных оппозиций**, которые наводятся в интересующих нас массмедиа: 'самовыражение vs. деньги', 'андеграундность vs. популярность', 'концерт vs. запись', 'работа vs. звездность' ('сессионный музыкант vs. рок-звезда'), 'мужчины vs. женщины', 'старые vs. молодые', 'профессионал vs. начинающий', 'гаражный рок vs. стадионный рок' ('камерность' vs. 'масштабность'), 'элитарность vs. массовость'. Все эти оппозиции, а также сам факт их наличия, иллюстрируют дифференциальный концептуальный признак 'протест': концепт «рок» противоречив на структурном уровне.

Например, через оппозицию 'концерт vs. запись' проявляется ядерный концептуальный признак 'живой звук' (*Рок-н-ролл — это искусство, которое существует одновременно в рамках музыки и театра, так как нельзя просто сочинять и петь в студиях — надо давать живые концерты, которых так жаждут фанаты* [Guitars magazine. 2007. № 2 (06)]; *Композиция „Interstellar Overdrive“, размещенная на альбоме „Piper At The Gates Of The Dawn“, даже в студийной версии сохранила элементы той свободы, что была на концертах во время ее исполнения* [Шестидесятники — западный вариант. Неофолк или гитара по кругу // Musicbox. 2006. № 41]).

Другой ядерный концептуальный признак ('работа') демонстрируется когнитивной оппозицией 'работа vs. звездность' ('сессионный музыкант vs. рок-звезда'): *И хотя я мечтал перебраться в Лос-Анджелес, чтобы сделать музыкальную карьеру (я стремился стать не рок-звездой, а просто сес-*

сионным гитаристом), мне не очень-то хотелось оставлять „территорию комфорта“ [Guitars magazine. 2007. № 2 (06)]; *Алекс никогда не скажет Вам, что он рок-звезда. Он — музыкант. Он просто делает музыку* [Alex Van Halen // E-drums. 2010. 25 мая].

Нашли отражение в структуре концепта и гендерно ориентированные оппозиции. Року приписывается гендерная принадлежность: изначально он позиционировался как «музыка для мужчин», но с развитием феминистских движений и настроений «мужскому року» стал противостоять «женский», что вылилось в когнитивную оппозицию «мужчины vs. женщины» применительно к року (*Изначально наша борьба была просто для того, чтобы нас воспринимали всерьез, и это заняло несколько лет. Люди могли сказать Нэнси: „Ты, конечно красивая женщина и очень горячая штучка, но неужели твоя гитара действительно подключена?“*). Такие вещи были по-настоящему оскорбительными, поскольку она так много и серьезно работала [Heart: desire rocks on // Musicbox. 2011. № 61]; *Она стала первой исполнительницей, которая собрала женскую панк-рок группу, невзирая на гендерную дискриминацию в мире тяжелой музыки. Она стремилась доказать всем, что женщина и электрогитара — это не позорный карикатурный образ рок-индустрии, а вполне реальный музыкальный дуэт* [Joan Jett: королева рок-н-ролла и крестная мать панк-рока // Musicbox. 2011. № 62 (дек.)].

Таким образом, дифференциальный концептуальный признак «протест» эксплицируется через когнитивные оппозиции, тогда как в структуре самого концепта ему отведено место на периферии.

Выводы. Судьба концепта-идеологемы «рок» довольно интересна. Возникнув во второй половине XX в. в условиях острого политического и социального противостояния и став выразителем нового мироощущения, в наши дни рок лишился своей былой злободневности и «подпольности» и все чаще встречается на страницах изданий с целевой аудиторией, далекой от социальных волнений и идеологических споров. Так, в изданиях для музыкантов рок предстает как профессиональная сфера деятельности, как кропотливая и иногда рутинная работа музыканта. Такие издания пестрят музыкальной терминологией, что позволяет говорить о становлении теории рока, здесь поднимаются проблемы обучения музыкантов и многие другие узкопрофессиональные вопросы. Здесь можно встретить рекламу инструментов, результаты конкурса на самого

быстрого барабанщика или самого виртуозного гитариста, рекомендации по подбору тарелок к ударной установке, а также ноты или табулатуры известных рок-композиций. Чего здесь не удастся встретить, так это ярко выраженного «протеста», который является стержнем концепта «рок», самым заметным ядерным концептуальным признаком в медиатекстах с другим адресатом (например, в массовой прессе). В изданиях, адресованных музыкантам, «протест» сдвигается на периферию концепта, а его место занимает дифференциальный концептуальный признак «стиль». «Протест» выражен имплицитно в структуре концепта: в выделенных нами когнитивных оппозициях. Таким образом, можно говорить о значительном нивелировании идеологичности концепта «рок» в рассмотренных массмедиа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. № 4.
2. Воркачев С. Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60, № 6. С. 47—58.
3. Давыдов Д. М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2002. Вып. 6. С. 130—138.
4. Каминская Т. Л. Образ адресата в текстах массовой коммуникации: семантико-прагматическое исследование : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — СПб., 2009.
5. Логачева Т. Е. Русская рок-поэзия в 1970—1990-х гг. в социокультурном контексте XX века. URL: <http://www.proza.ru/2014/01/13/1566> (дата обращения: 24.04.2014).
6. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история // Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб., 2001.
7. Малышева Е. Г. Идеологема как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация // Политическая лингвистика. 2009. № 4 (30). С. 32—41.
8. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. — Воронеж, 2006. С. 81.
9. Соколовский И. Конец андерграунда. // Контр Культ Ур'а. 1991. № 3.
10. Хохлова С. Н. Концепт «рок» на страницах современной музыкальной прессы // Концепт и культура. — Кемерово, 2012. С. 144—150.
11. Чебыкина Е. Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2007.
12. Шинкаренко М. Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2005.

Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. Н. А. Кузьмина.